

# O CONTO INFANTIL NO SÉCULO XXI: NOVAS TECNOLOGIAS E VALORES EMERGENTES

---

GLORIA GARCÍA RIVIERA

---

## 1. Cuestión previa: que entender por literatura infantil y juvenil

La primera dificultad arranca de que es un concepto difícil de definir, porque se asocia a **tópicos** muy extendidos:

- Es literatura infantil la que va destinada a los niños, esta idea de público es pretexto o tapadera para vender cualquier basura (*marketing*). Así, sabemos que Verne, con su editor, encaminó sus novelas de viajes a los jóvenes, que por ejemplo se vendían con motivo de Año Nuevo, dentro de lo que hoy se conocería como un marketing editorial.
- Otro concepto superficial es que es literatura infantil porque en las obras en cuestión intervengan niños, pero, claro, eso lleva a equívocos como ubicar «El Lazarillo» en esta categoría.
- Más superficial aún la idea de que es infantil lo que, sencillamente, le guste a los niños, cuando sabemos que mucha *basura literaria* goza de esta aceptación y no es *ipso facto* literatura infantil

Hay además otras dos dificultades. Es un concepto *tar-dío*: por ejemplo hasta 1697 no tenemos la primera edición de

los cuentos de Perrault, hito en el surgimiento de la literatura infantil como tal. Y es que no hay conciencia de literatura infantil hasta que no surge la idea de niño, en Rousseau. Igualmente, tampoco hay la misma conciencia de literatura infantil en todos los ámbitos: en los países nórdicos y anglosajones es donde están la mayoría de los clásicos (Premios Andersen). Paul **Hazard** dio una explicación: nosotros, los latinos, no valoramos la infancia, su aspecto lúdico, los enfrentamos en seguida a grandes dilemas: *Lazarillo* o *Marcelino Pan y Vino*.

En cuanto a la tercera dificultad, deriva de que es un concepto **Heterogéneo**, sus materiales están formados por aluvión, se nutre de las capas anteriores y otras nuevas. En esquema:

1. **literatura culta**: apropiaciones, trasvases de escritores que nunca escribieron para niños: *Robinson Crusoe*, de **Defoe**, que dio lugar a las **robinsonadas**.

O bien autores que escriben intencionadamente para niños o jóvenes: **Andersen**, u otros clásicos como E. **De Amicis** o A. M. L. **Alcott**. O escritores más modernos como Erich **Kästner** (*Emilio y los detectives*), Astrid **Lindgren** (*Pippi*), Maria **Gripe** (*Hugo y Josefina*)

2. **literatura tradicional**: es el *granero* de la literatura infantil, en acertada expresión de Singer, aunque, como él mismo dice, no siempre dé «pan blanco».
3. **subliteratura**: nutre a través de géneros que en seguida asimilan los niños. Por ejemplo, viajes aventuras. También el peso de la literatura de masas y del mundo audiovisual.
4. **Literatura didáctica o pedagógica**: catones de lectura, fábulas, lecturas ejemplares, moralizantes (Flechas y Pelayos)
5. **Literatura creada por los propios niños** (línea de Rodari).

Entonces, ante todo esto, ¿qué es la literatura infantil? Lo principal es que

- a) sea buena literatura, que tenga calidad poética (descripción por ejemplo del animal en *Platero y yo*)
- b) refleje el **punto de vista del niño**. Las películas o reportajes en educación infantil no reflejan el mundo visto a la altura o desde la mirada del niño, *Los Viajes de Gulliver* de SWIFT sí.
- La percepción del niño es mucho más abierta y lúdica, por eso una obra Alicia, narración construida sobre la idea de juego, desconcierta a los mayores y gusta a los niños. La visión de los niños es mucho más poética, la visión de los adultos está constreñido, es el por qué..., la del niño es mucho más superrealista, por qué no... De ahí que la literatura del absurdo (non-sense) sea favorita. De hecho, la literatura infantil está lleno de personajes solitarios, bohemios, locos, absurdos: *Bastían*, *Momo*, *Pippi Calzaslargas*...
- La percepción del mundo infantil se realiza de varios modos: por un personaje que efectivamente es un niño, pero también por el escenario (Alicia), o por la orientación **utilitarista**, se lee para guiar la experiencia, aprender cosas prácticas (novelas de viajes de Verne, novelas de aprendizaje, *Siddhartha*, de H. Hesse, o *Zalacaín el Aventurero*, de Pío Baroja), para enfrentarse de forma vicaria a los problemas, igual que en el cuento de hadas... A menudo, los héroes de los cuentos o las novelas de aventuras son huérfanos (totales o en la práctica), como los propios Hansel y Gretel, o el protagonista de *la Isla del Tesoro*, o *los Hijos del capitán Gram*, o Bastían, y han de hacer un largo viaje al término del cual han **madurado**: Bettelheim, función terapéutica del cuento y la literatura infantil.
- En suma, el punto de vista está en que los **valores** estén sesgados o dirigidos hacia el mundo del niño o

del joven, a menudo en contraposición del mundo de los adultos. Es el caso de Eny **Blyton**: fue desaconsejado en las escuelas inglesas porque daba más importancia a las pandillas que a la familia o la escuela. O el respeto al medio ambiente por encima de otros intereses (*El Maravilloso Viajes de Nils Holgersson*, de Selma **Lagerloff**), o el antimaterialismo de *Momo...*, o la defensa de lo rural y lo multicultural (Jacobo, el soñador, en «El Maestro y el Robot»).

- Otros valores alternativos son el sentimiento, la compasión, el altruismo (budismo), hacer las cosas sin interés: Siddartha, Corazón, Mujercitas. Hablar de los sentimientos o enseñarlos en público tenía mala prensa, sin embargo, la literatura infantil enseña que no hay que avergonzarse de tener sentimientos, contra el sexismo y el machismo («los chicos no lloran...»). *Veta emocional* de la literatura infantil).
- Esta idea de los valores nos lleva concebir la literatura infantil como una literatura de tránsito, su objetivo sería la de facilitar la entrada sin brusquedad a los otros territorios de la literatura: del cuento trad. pasamos al infantil y de éste a la novela, se ve muy bien en la literatura fantástica: la casa encantada del folklore, se transforma en la casa de la bruja de Hansel y Gretel., y con este bagaje es posible leer «Casa tomada» de Cortázar o de un cuento de Borges sobre la idea del laberinto. También en las robinsonadas, o en la visión de mar en Conrad, Melville...

La literatura infantil se convierte así en parte de la lectura extensiva, enriquece la experiencia del niño, le da *voz y mirada* propias, y forma parte de ese *currículum integral* <sup>(1)</sup> al que debe aspirar la enseñanza de la literatura.

Los niños siempre han sido niños, se suele decir, pero lo cierto es que o los niños de hoy son menos niños – presos ya



como están en un mundo de videojuegos y pasatiempos cibernéticos — o los adultos nos hemos ido quedando atrás, hasta el punto de que los analfabetos del futuro más inmediato no serán precisamente los que no sepan leer y escribir sino quienes no sepan navegar como pilotos más o menos expertos por las autopistas de la información.

También es verdad que los escritores clásicos infantiles, aquellos que han alimentado las historias de nuestra infancia, se asocian a un mundo de cuentos y de hadas, como **Perrault**, los hermanos **Grimm** o H. C. **Andersen**, o bien, para los más mayores, a un universo plagado de aventuras en el mar, en la selva, en el espacio o, sin ir más lejos, en el propio entorno de la vida corriente, como desde siempre han hecho Tom Sawyer, Guillermo Brown y todos los niños traviesos del mundo. Claro que cazar pájaros o surcar por cuenta propia el Missisipi en una embarcación casera parece más modesto o pueblerino que los juegos con simuladores de vuelo, las aventuras galácticas o tantos otros juegos de depurada violencia y reflejos rapidísimos.

Como quiera que sea, acaso por el aumento de nivel de vida o simplemente por desembarazarnos de lo que Joan Manuel Serrat ha llamado «esos locos bajitos», los adultos procuramos cada vez más medios de ocio a los niños, desde libros a videojuegos, pasando por comics, programas de televisión o CDs, sin importarnos mucho si esta dieta de libros y/o mediática es «sana» para su mente y, lo que no es menos importante, si ayudará a desarrollar su sensibilidad y sus valores, o más bien, como en el caso del «atracción» de los dibujos animados, si supondrá a la larga un «embotamiento» peligroso.

Desde *Barrio Sésamo* a *La Bola de Cristal*, lo cierto es que las fórmulas experimentadas de «distraer» a los niños, no han sido muy brillantes y, sobre todo, han sido casi siempre importadas, olvidando precisamente el gran caudal de cuentos y de imaginación que tiene nuestro folklore y los autores actuales de literatura infantil. Salvo *Celia* y algún que otro caso más, pocos son los padres — incluso los educadores, añadiríamos

nosotros – que poseen una información mínima del rico y variado mundo de los autores infantiles y juveniles, y que, por tanto, compran los libros más por motivos de un buen marketing editorial que por el valor intrínseco de dichas obras.

El mundo de la literatura y la ilustración infantil en España pasa, sin embargo, por momentos de esplendor. Joan **Gisbert**, Pilar **Mateos**, Juan **Fariás** y un largo etcétera son los clásicos infantiles de nuestro siglo, que requieren, como mínimo, una atención equivalente a la de los otros grandes escritores de adultos, pues escribir para niños es sin duda una tarea no menos compleja. Que pocos escritores del mundo latino –con excepciones como José María **Sánchez Silva**, el autor de *Marcelino Pan y Vino* – hayan obtenido el Premio Andersen, el Nobel de las Letras infantiles, nos indica que los países anglosajones, con Astrid **Lingren** – la autora de *Pippa Mediaslargas* –, Crhistine **Nöstlinger** o Erich **Kästner** y tantos otros, siempre han estado a la cabeza de esta sensibilidad hacia la literatura infantil, si bien el auge actual de la misma en castellano o la existencia de figuras como Gianni **Rodari** nos indica que podemos ser tan creativos o más que cualquiera, que también nosotros podemos tener nuestros **Andersen** o nuestros hermanos **Grimm**, a poco que la escuela y la sociedad sean más sensibles a los cuentos y al mundo de la imaginación infantil, y no caiga tan fácilmente en la «hamburguesa de los videojuegos».

Éxitos como el de «Matilda», de R. **Dahl**, como libro y como película, nos indica que la literatura mediática no tiene por qué ser mala, ni el libro, la Televisión o Internet deben tomarse por escenarios excluyentes, sino más bien por herramientas compatibles o alternativas para desarrollar la imaginación del niño (de hecho, en Internet hay una importante actividad literaria para niños y jóvenes, con experiencias tan interesantes como las «historias alternativas», los webs de cuentos, etc.).

## 2. Del cuento oral al cuento del siglo XXI: ¿un futuro sin libros?

Ray **Bradbury**, el gran maestro de la Ciencia Ficción, hizo algo más que una especulación futurista en *Fahrenheit 451* cuando planteó la posibilidad de una sociedad tecnificada que había desterrado los libros como «algo peligroso», es decir, como expresión del pensamiento individual, libre y tal vez, por ello mismo, *disidente*, que es lo que al fin y al cabo nos propone la obra artística, y lo que ni el «Gran Hermano» de **Orwell** ni los totalitarismos de hoy pueden soportar. En este sentido, es una curiosa paradoja el que, en pleno desembarco de la *sociedad de la información*, aparezcan como contrapuntos síntomas alarmantes de desinformación, propaganda, conductas adictivas a la TV o a Internet, retroceso de las Humanidades...

Acaso esto nos haga pensar que el problema no es en el fondo tecnológico sino más bien social y, especialmente educativo. Es decir, el dilema no es entre el *libro en papel* o el *libro electrónico*, ni entre potenciar las Humanidades o bien las Ciencias, pues éstos son ya debates superados; lo que está en juego es el sentido y las posibilidades reales que tendrán la *lectura* y *ciertos tipos de libros* en el marco de una sociedad cada vez más estandarizada y globalizada, así como las consecuencias psicológicas y éticas de estas nuevas prácticas. Por ejemplo, ¿qué será de una generación de niños que ya no haya oído cuentos tradicionales de sus abuelos o que apenas conozca al Tom Sawyer de Mark **Twain** – el de las travesuras en el río y el tigrachinas – y sí en cambio se sepa los cuentos infantiles de la factoría Disney, *con toda su cursilería*, o los videojuegos del mercado, *con toda su violencia*?, ¿se podrá decir, en tal caso, y a pesar de la creciente producción de libros en general, que *en su mayoría* los niños leen más y mejor, o bien estaremos, como siempre, reproduciendo élites culturales que sí tendrán el privilegio, por ejemplo, de emocionarse con el libro y llorar con

las *cuitas del joven Werther* ? Un inciso: *qué es cuita, quién es Werther, quién es Goethe...* serían preguntas que sin duda tendrían sentido, para mucha de esta población presuntamente «lectora» (?) más como preguntas de un concurso televisivo que como frutos de una experiencia real con la novela.

En todo caso, el *libro como objeto de consumo* tiene su futuro garantizado, aunque sólo sea como adorno de estantería, a modo de florero o como sucedáneo, «hamburguesa» cultural llámese best-seller o como se quiera. En cambio *leer*, lo que se dice *leer de forma lúdica y creativa*, no está tan claro que se pueda preservar más allá de lo que ofrece el mercado, dentro del paradigma del consumo. Así, si uno va a un hipermercado o a ciertas librerías, lo que se encuentra es poco más que un conjunto de libros apilados o dispuestos como «fruta en un mercado»; no es mala la analogía – *leer es saborear los textos* – si nouviéramos el agravante de que los pimientos y los rábanos ya los conocemos, pero no así los libros nuevos.

En tal tesitura, el comprador o el usuario de una biblioteca actúa por indicios, y las letras, los colores, quizás la opinión de alguien, ayuda a decidir, parecido a como nos compramos un jersey. Es verdad, lo mismo le pasa a un niño cuando se enfrenta a sus primeras lecturas, *sólo que tiene a su lado al maestro*. Pues esto es lo que decimos: la lectura, en lo que tiene de interacción sujeto-objeto, no debe confundirse con un *acto de simple consumo* sino más bien de exploración, de creación de itinerarios, y para ello no es suficiente con ferias, concursos y otras actividades «externas», sino que hay que crear una serie de *territorios o espacios de lectura* más bien *dentro de la mente* de cada lector, con todas las ayudas y guías posibles, porque la aventura no está en el libro aislado sino en esa cartografía del territorio, que nos lleva de un lado a otro, a través de hilos o veredas que nos llevan, por ejemplo, de un cuento folklórico de miedo al *Frankenstein* de Mary Shelley y de éste a Asimov y así sucesivamente... Huellas, encuentros, atisbos, formas fugaces en que un día nos encontramos con un libro y cambia nuestra

vida, como le ocurrió al Bastián de *La Historia Interminable*. Jardín de senderos que se bifurcan, caminos singulares como los del País de Oz. El lector es así un navegante de universos posibles, un explorador de rutas y laberintos. Porque la obra, ninguna obra, tiene sentido hasta que los lectores la han «recorrido». Lo cierto es que si uno tuviera que llevarse 10 títulos a una «isla desierta», tal vez muchos de nosotros elegiríamos los cuentos, mitos o aventuras literarias más famosas, y no el último libro «de moda»; tal vez cogeríamos un libro de Verne, o «El Conde de Montecristo» o «Momo»...

Y he ahí la otra paradoja: la literatura, que tan «poco útil» es en el mundo actual (a excepción de su faceta como industria editorial), sí lo es cuando se la enfrenta a la «**catástrofe**» (individual, *la muerte*, o colectiva, *los terrores del milenio*) y se convierte en una especie de *anticipación* o *catarsis*; es decir, hace lo mismo que, según el psicólogo B. Bettelheim, los cuentos con los niños pequeños: da forma a nuestros temores y obsesiones – bien sean alienígenas, muertos vivientes o psicópatas refinados, visualiza los conflictos, aunque sea con guerras galácticas o personas y robots que dudan de su identidad, y nos prepara para «el último viaje», en todas las tonalidades posibles, desde la aventura mística de 2001 a otros finales más «aparatosos», como el servir de bocadillo a algún *Alien* o, peor aún, ser pisoteados por un *Godzilla* urbano que no sabe nada de educación vial.

Lo peor y lo mejor. Ésa es la capacidad de degustación que tiene el lector experimentado, el lector que juega y que sabe, por ejemplo, divertirse viendo más allá de la literalidad de estos símbolos. Que sospecha qué hay detrás de todas estas ficciones *made in Hollywood*, y que prefiere el pirata de palo al boy-scout informatizado, el *outsider* Bruce Willis de «El quinto elemento» a las disciplinas tropas espaciales que matan cucarachas virtuales. Por cierto, el propio Bruce Willis bromeaba con los periodistas en una reciente rueda de prensa sobre lo desfasado que había quedado la información oral o escrita, porque la gente lo que

demandaba era el formato audiovisual, y eso, en lo que de verdad tiene, es precisamente lo que avala la tesis de esta ponencia.

En efecto, ni las cifras de libros y de mercados o lectores garantizan la *continuidad de la lectura como práctica crítica y creativa*, ni del libro como algo más que objeto de consumo en grandes superficies comerciales. Más bien avalan las tesis de A. Huxley en «Un mundo feliz»: los que estén «dentro del sistema» tendrán una visión cada vez más convergente (y ello incluirá los contenidos y las prácticas culturales), y los que queden «fuera», en el «*extraterritorio*» serán seres marginales o manifestaciones del pasado o de una multiculturalidad no admisibles, como no lo son ahora la sociedad tibetana y su cultura espiritual para los chinos. Por otra parte, los maestros saben bien que los padres y el clima familiar son los mejores aliados en la promoción de la lectura, que un niño que crece oyendo cuentos o «en el roce» con buenos libros, terminará sin duda «contagiándose». Ésa es la misma esperanza de los personajes de R. Bradbury y de la filosofía de W. Benjamin: que *las historias genuinas sigan corriendo de boca en boca, de página en página en página, de pantalla en pantalla*, como parte esencial de nuestro patrimonio pasado y futuro. Y que sepamos distinguirlas de «todo lo otro».

### 3. Géneros y repertorios de la literatura de aventuras. El auge de la literatura fantástica

Lo original de la novela de aventuras es, a pesar de su relación con el colonialismo europeo, contraponerse a la novela burguesa del s. XIX, basada en contar los «trapos sucios», la realidad cotidiana, los conflictos *pequeñoburgueses* (Emma Bovary, no es feliz con su marido) y sustituir esto por conflictos primordiales (F. Savater): el mar, la curiosidad, el evadirse de una sociedad mezquina, la amistad, la generosidad... De hecho, los

piratas y aventureros son *outsiders*, seres marginales, se produce el mismo cambio que veíamos en la novela policíaca: al principio son los defensores del orden los protagonistas, luego habrá una simpatía por el bandido, por el proscrito (igual que por los *gansters* o los detectives de la novela negra).

Ese sentido de rebeldía subraya el aspecto de individualidad, sin embargo, hay que estar atento a los símbolos, no todo es acción, como en el cine actual, en muchas novelas el héroe es o se queda huérfano, son estos héroes niño o héroes jóvenes de *La Isla del Tesoro* o *Los Hijos del Capitán Grant*. como le pasa en el cuento a Hansel y Gretel. El mar o el país lejano es el laberinto donde deben desenvolverse y al final del viaje los héroes maduran, vuelven cambiados. Las novelas de aventuras se convierten así en una búsqueda de la madurez, del padre, de valores alternativos (*Siddhartha*, de H. Hesse). En cierto modo, es una vuelta al romanticismo. De hecho Verne enfocó estas novelas como nov. para jóvenes, aunque desde luego no están escritas para adolescentes normales, y las llamó *Viajes Extraordinarios* para subrayar lo alejado que estaban de las experiencias cotidianas.

Paralelamente, en relación a la NOVELA HISTÓRICO-LEGENDARIA, si la novela de aventuras se configura como una *evasión en el espacio*, la novela histórica se construye como una *evasión en el tiempo*.

También es una vuelta al romanticismo porque los románticos preferían la Edad Media. y los tiempos bárbaros, y esto es lo que tenemos, incluso en el género de espada y brujería Y no hay que olvidar el componente *cristiano*, tan propio del romanticismo, es decir, la mitificación constante: *Quo Vadis*, *Los últimos días de Pompeya*...

A nivel superficial, entendemos por CIENCIA FICCIÓN una película de robots o naves, lo cual dista bastante de la realidad. Según el propio I. **Asimov**, la CF es el único género literatura creado en el s. XX, toma a **Verne** por un simple precursor, que aunque crea la novela de la ciencia, no hace lo

esencial del género, que lo haría H. G. Wells: valorar lúdicamente los cambios que traerán la ciencia y la tecnología, Blade Runner: lluvia ácida, cyborgs, etc y todo ello con una gran carga crítica: personas que actúan como robots («El maestro y el robot» y Un mundo feliz) o robots que quieren actuar como personas (Blade Runner).

Hay diversos géneros y corrientes temáticas dentro de la ciencia ficción (cf. número 6/7 *Puertas a la Lectura*, Universidad de Extremadura), como la Ciencia Ficción «Dura» o **Hard SF** (Arthur C. Clarke, *Cronopaisaje* de Gregory Benford), la **Space Opera** (*La Guerra de las Galaxias*, *Star Trek*, *Dune*, *Fundación*, *La Paja en el Ojo de Dios*, *Flash Gordon...*), **Cyberpunk** (*Neuromante* y resto de las obras de William Gibson. La trilogía de Marid Audran, de George Alec Effinger. *Hardwired* de Walter John Williams. *Pequeños Héroes* de Norman Spinrad), **Ucronías** (El hombre en el castillo, de P. K. Dick., Pavana, de Keith Roberts, Job: una comedia de justicia, de Robert A. Heinlein, El coleccionista de sellos, de César Mallorquí), **Sociológica/Política** (1984 de George Orwell, *Un Mundo Feliz* de A. Huxley. *El Juego de la Mente*, Norman Spinrad) **Psicológica** (*Flores para Algernon* de Daniel Keyes ), **Aventura fantástica** (La saga de Cugel, de Jack Vance. La serie de Darkover), **Futurista-Descriptiva** (*El cartero* de David Brin. La serie de relatos y novelas titulada *Historia del Futuro* de Robert A. Heinlein), **Contactos** (*Marciano, vete a casa* de Fredric Brown, *Mars Attack!*), **Robots, andrioides, e ingenios varios** (*R.U.R.*, de Karel Kapek, la saga de Asimov), **Viajes en el Tiempo** (*El fin de la eternidad* de Asimov, y *El Gran Tiempo* y las *Crónicas del Gran Tiempo* de Friz Leiber), **Catástrofes/Postapocalíptico** (*Deep Impact*, *Armageddon*, *Mad Max*), **Humorístico** (Fredric Brown, S. Lem), **Poética** (*Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury).

De la NOVELA FANTÁSTICA y/o de TERROR cabe subrayar su estrecha vinculación con el romanticismo, por ejemplo, el archiconocido cuento gótico que aún sigue inspirando toda clase de historias.



Ciertamente, el terror depende más de ciertos personajes o criaturas: Frankenstein como prototipo. Es un relato de interiores, aunque también puede haber terror a plena luz del día (El hombre de la multitud). En este sentido, Poe es un auténtico paradigma de escritor *maldito* (bohemia, alcohólico, etc.) y sus relatos son siempre una incursión en estos interiores inquietantes y siniestros, más que en la parafernalia decorativa del cuento gótico, el terror psicológico va ganando terreno a los escenarios macabros o los castillos poblados de fantasmas y puertas que chirrían.

También hay que tener en cuenta que el terror primitivo era cósmico y de ambiente rural: la expresión de anonadamiento ante la divinidad (cf. R. Otto), los fantasmas, la fiesta de los difuntos, etc., y tenía un sentido coherente, religioso (criaturas de la noche/criaturas de la luz), podía ser vencido o conjurado, como en la leyenda gallega de la *Santa Compañía*.

En cambio, el terror moderno de Lovecraft o King crea una mitología nueva, posmoderna: los dioses primordiales, donde el bien es apenas un espejismo. Pesimismo. Relación de estas temáticas con los jóvenes de ambiente urbano: el cine *teen*, los filmes de psicópatas, las leyendas urbanas, *Pesadilla en Elm Street*. Se subrayan los elementos hedonistas, eróticos, no hay lucha a favor de sino más bien para sobrevivir. El mito de la eterna juventud y su reverso: *El retrato de Dorian Grey*, de Óscar Wilde. Hay otro cambio curioso: en el terror romántico suele prevalecer la mujer fatal, es la que lleva a la ruina al héroe (Los ojos verdes), en la narrativa moderna suele ser al revés, los asesinos o monstruos son hombres y las mujeres las salvadoras o las víctimas.

Por el contrario, la literatura infantil actual, heredera de esa tradición de los *asustaniños*, del hombre del saco, del coco..., que F. García Lorca glosara en su conferencia sobre las nanas infantiles, va a tener un enfoque desmitificador que busca no alejar del niño estos miedos ancestrales sino «jugar» con ellos, habituarse a estos mitos para darles un sesgo cómico o crítico:

El fantasma de la guarda, Christine **Nostlinger**, o en el caso de José Antonio **del Cañizo**, «Oposiciones a Bruja».

En este contexto, el **auge de la literatura fantástica** y la apertura hacia géneros como la ciencia ficción, el terror o la fantasía, es algo muy propio de la narrativa posmoderna, que tiende siempre a dismantelar y reconfigurar convenciones, como es esta *hibridación entre fantasía, terror y ciencia ficción*, o entre *narración verbal y narración icónica*.

Lo cierto es que el auge de la ficción fantástica y de aventuras ya desde el s. XIX se debe a lo que W. BENJAMIN llama la poética de la narración, entendiendo, claro, no las novelas sofisticadas de los maestros del s. XIX y XX, sino la narración primordial, el cuento de hadas, el mito, la leyenda de espectros que a su inspirara a Mary SHELLEY la gestación de Frankenstein.

Nota común a todas a estas narraciones es que se platen como la transmisión de una experiencia vivida, y por tanto se vinculen a un interés práctico, como práctico es un folleto de una agencia de viajes. Ciertamente, los libros de **Verne**, **Stevenson** o **Conan Doyle** hacen incursiones por universos no cotidianos, pero sus observaciones no son menos útiles, por ejemplo, si quisiéramos acompañar a sus personajes en un viaje al centro de la Tierra.

No en vano el viaje es un *leit-motiv* de novelas de aventuras, sagas o fantasías épicas, novelas de caballerías, leyendas, cuentos, mitos y un sinfín de géneros más. Por citar un ejemplo de narración audiovisual, *El Viaje de Chihiro* es una magnífica recreación de mitos clásicos, de la literatura infantil y juvenil y, en general, de la fantasía universal.

Asombra pensar, no obstante, que en todas estas narraciones, desde el mito de Hércules a los laberintos urbanos donde se mueven los superhéroes, los personajes van de un lado a otro sin perderse. Y eso que a ninguno de ellos se les retrata con mapas o guías de los caminos, y que los únicos croquis que aparecen son, como mucho, de localización de un

tesoro o un enclave particular. Ante tal incoherencia de quienes viajan o navegan sin mapa y sin embargo encuentran los sitios, sólo cabe suponer dos cosas: o disponían de documentos veraces o bien se basaban en patrones o arquetipos, como esos viajes medievales a Oriente, lleno de tópicos, o, sin ir más lejos, los viajes actuales a Compostela u otros centros de peregrinación.

El conocimiento de estos viajes no necesita de rutas de Michelin, está en la mente, en las historias, por eso, Aragorn y los otros héroes épicos saben siempre dónde ir, y las señalizaciones son probablemente lugares de memoria contenidos en esas narraciones, ríos, torres, puentes y otros enclaves que simbolizaban lo que Campbell llamaba el cruce del umbral. De todos modos, el hombre medieval, imbuido por una teología de la peregrinación, no daba importancia al viaje en sí sino a su significado, lo que vemos en los *remakes* de las sagas épicas: lo de menos es la meta sino el camino, la aventura no está en la llegada sino en el llegar. Dicho de otro modo, da igual que sea el mar o países lejanos los destinos y caminos por los que ha de transitar el héroe, lo que cuenta es que sea donde puedan «probarse» los héroes.

Las sagas de mayor éxito, desde las más canónicas, como *El Señor de los Anillos*, a las más actuales, se plantean, en efecto, a modo de *cantar épico* que narra la incursión en un territorio donde el destino de una comunidad entera parece estar implicado, y la orientación práctica es precisamente la salvación de la misma (con razón Fernando Savater asocia *soledad-novela* y *comunidad-narración primordial*).

#### 4. El viaje iniciático del niño: Los cuentos y las leyendas.

Decía Ana María Matute que pocas cosas había tan cargadas de magia como las palabras de un cuento, o pocas cosas

– añadimos nosotros – nos vinculan a nuestra memoria colectiva como los cuentos tradicionales o las viejas leyendas o consejas de cada pueblo, con sus tesoros, moros, aparecidos... Por eso abrir las páginas de un texto tradicional, sea cual sea, que recoja este tesoro de cuentos, mitos y leyendas es siempre poner una piedra en el camino de la recuperación plena del patrimonio «hablado» de nuestra cultura, aun sin olvidar de que no se trata de conservar a modo de museo o «reliquias» del pasado, sino de revitalizar, de reacomodar a la realidad *nueva* las palabras *viejas* – que no gastadas – de la experiencia.

Cierto que también la propia Ana María Matute, al glossar el carácter «vagabundo» de los cuentos (por ejemplo, la procesión de ánimas o «Santa Compañía», lejos de ser un mito solamente gallego o asturiano, está documentada igualmente en Extremadura y en Portugal, con ligeras variantes), llega a afirmar que ella cree que en realidad sólo existen «media docena de cuentos». Esto es, que el imaginario popular, pese a su inmensa variedad, también se repite en una serie de prototipos, y, a poco que hurgamos de forma comparada en el folklore europeo o universal, salen legiones de cenicientas o blanca nieves, o tipos leyendísticos emparentados, como ocurre con la relación de la Serrana de la Vera con el mito lusitano de las yeguas fecundadas por el viento.

Por tanto, esta visión global, comparativa, que estudia por ejemplo el tipo de leyenda de lo que yo mismo he denominado «Dama Blanca» (v.g. Blancanieves, Santa Eulalia, Vírgenes de las Nieves o ciertos fantasmas) desde las Islas Británicas hasta el Cáucaso nos da una aproximación muy distinta a la que impusiera el Romanticismo en los estudios de folklore, con su orientación hacia lo local y lo pintoresco, cuyos resultado era siempre una visión *fragmentada y novelesca* de nuestro patrimonio – irreductible pues a anécdotas más o menos fantaseadas y exageradas por el fervor religioso, en cuanto a las leyendas marianas, o patriótico, en el caso de las leyendas históricas –, sino a un hilo conductor mucho más coherente, que sólo cobra

sentido cuando estudiamos este «imaginario popular» desde una óptica rigurosa y multidisciplinar, cuando la mitología, la hermenéutica, el análisis textual, la historia, la sociología... todas las disciplinas en fin concurren para iluminar lo que a primera vista es opaco, o, lo que es peor, pasa desapercibido como un simple argumento disparatado. Es lo que pensaba **Perrault** de mucho de sus cuentos y lo que Vladimir **Propp**, con el tiempo, se encargó de desmentir, primero con su análisis sistemático de funciones y personajes, luego con la concienzuda incursión en la antropología y la historia de estos cuentos maravillosos.

En fin, siguiendo la idea de Ana María **Matute**, el niño es ese poeta que ayuda a fijar estas historias, que son «viajes impenitentes», que las recibe y da plena sentido, como si fuera el receptor modelo de todas estas creaciones folklóricas, como si sólo el niño, o el pastor o la persona más sencilla fuera capaz de entender el *sentido poético* de la *Sage*, la simplicidad de una cancioncilla como la que jalona el cuento de «La flor del Lililón», como si sólo él participara de forma efectiva en ritual antiguo que recordara los cuentos contados en la tribu, cuando afuera los ruidos amenazantes se esparcían por la noche, cuando las brasas saltaban y los ojos estaban encandilado en la lumbre (cf. Cap. XII de Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes), en fin, o esos momentos especiales (San Juan, *Tosantos*...) en que todo contribuía a crear esa atmósfera de magia que ahora sólo recrea, de forma vicaria, la palabra.

## 5. El viaje iniciático del joven: Las intrigas de misterio. Las novelas policiaca, de ciencia ficción y fantástica en clave urbana /juvenil.

Señala Francisco Umbral en su *Guía de la Posmodernidad* que la novela negra es uno de los, productos o fetiches de

los llamados *posmodernos*, y, pone como ejemplo la mitificación de Bogart entre los jóvenes.

Ciertamente, la novela negra, a diferencia de la novela de detectives clásica, se caracteriza por presentarnos héroes ambiguos y, situaciones en que los valores o la moral se hallan en bancarrota. Ahora bien, convivir con el mal no es exactamente lo mismo que claudicar ante él, como dice Umbral. En muchas narraciones de la serie negra abundan ciertos retazos de heroísmo, abnegación o esperanza, como aquel último e inefable gesto de Bogart en *Casablanca*. Por otra parte, la cultura urbana de la simple supervivencia como meta, que está detrás de tales historias no da para mucho más.

De modo que la cultura urbana, tan propensa a un cambio incesante y a la disgregación de sus habitantes en avisperos de mayor o menor lujo, ha encontrado en la novela policíaca su mejor modo de elaborar *best-sellers*. Ocurre que desde que se inició con los relatos pioneros de E. A. Poe, y Mr. Dupin o Sherlock, tenían que enfrentarse a problemas de un alcance y complejidad crecientes, lo que históricamente viene marcado con la aparición de la policía secreta, la aparición de la prensa sensacionalista, o, más adelante, en tiempos de la guerra fría, el complejo entramado de los espías y su traducción a una no menos laberíntica ficción donde nada es lo que parece.

Sin embargo, la explicación histórica no nos satisface del todo, ciertamente, el inicio de la novela policíaca puede estar impregnado de los folletines del s. XIX, con toda su truculencia, o como quiere Umbral, de la novela gótica, por ese regodeo o entrega a lo a lo morboso, por ese «encharcarse en el lodazal del mal». Dice también nuestro crítico que es orgullo del posmoderno el haber descubierto una literatura de calidad entre la literatura de quiosco. Es una verdad a medias. Las literaturas marginales se yerguen siempre contra las literaturas que gozan de un reconocimiento institucional o de una aceptación oficializada por ciertas élites, con independencia de su calidad.

Por eso la preferencia por un género marginal conlleva una cierta dimensión de valoración social que rebasa lo puramente literario. Es lo que vemos en el caso del creciente éxito de las narraciones eróticas, antes textos malditos y ahora best-sellers casi para una velada hogareña.

Puede que el *boom* de la novela policíaca entre los jóvenes provenga más bien de su propio esquema constructivo de la trama, a menudo alegoría perfecta de la situación del joven en la sociedad. Por un lado el detective, el criminal son seres urgidos a tomar decisiones, a formularse problemas, objetivos, metas...

En este sentido, y como tan bien explicara **Laín Entralgo**, muchas novelas clásicas son una especie de álgebra que el detective ha de resolver casi sin moverse de su sillón. Lo que ha hecho la novela negra es contrarrestar esa dosis de intelectualismo con otra de experiencia directa, ligada a los aspectos más sórdidos y tenebrosos del individuo y de la sociedad. ¿Ejemplos? La violencia ciega que destroza a las mujeres en «El crimen de la calle Morgue», y que, mediante una especie de volapié, E. A. **Poe** objetiva en un orangután – primo sin duda del Mr. Hyde de **Stevenson**.

Aquí está la clave. Porque sin el pensamiento hipotético-deductivo, sin la inteligencia analítica, la investigación, la labor indagadora deja de tener sentido. La diferencia está en que el detective de los 80 ya no es un «dandy», un observador cómodamente instalado y, distanciado de lo que pasa afuera, un gentleman inglés como Sherlock Holmes. Más bien es alguien que también se mueve dentro del mismo ring, que a menudo se ve envuelto en la refriega, y su vulnerabilidad nos mueve a identificarnos con él.

El perspectivismo que esto implica es importante, porque – utilizando la comparación de **Valle-Inclán** – se puede narrar desde arriba, desde abajo o a la altura de los personajes, y desde luego el escritor de serie negra sabe tratarlos de tú a tú. Intelectualismo y misterio. Poder de la mente y azar. Previsión

y muerte. Todo ello mezclado en el *laberinto urbano*, donde todo puede pasar en cualquier esquina, y la sensación de lo permanente, de las raíces se volatiliza ante el cambio sin tregua, ante el rodar de las cosas llevadas de su propia inercia.

En los relatos de la serie negra es curioso que apenas se den referencias – más allá del algún tópico – a la actualidad política o ideológica: todo se conduce llevado de una misma inercia pragmática. El mal – llámese corrupción, crimen organizado... – está ahí, y no puede ser vencido. Sólo se puede luchar contra él intentando sobrevivir, ganando pequeñas escaramuzas o batallas, refugiándose en algunos paraísos más o menos artificiales. Por eso Pepe Carvalho, el héroe de Vázquez Montalbán, dice que el detective es poco más que un «basurero» de esta «porquería social» colectiva.

La proliferación de libros y películas policíacas viene alimentada por esta actitud plenamente posmoderna del arte como sustituto o sucedáneo de la vida, en suma, como una pantalla de proyección o un tablero de juego. Se proyecta en ellos los conflictos de cada día, igual que un niño lo hace cuando se encandila ante los cuentos de hadas, según el B. BETTELHEIM. La misma fascinación, el mismo poder terapéutico, la misma catarsis. Es sorprendente aceptar, si no como un alivio de tensiones sociales, esta cascada de relatos de intriga, con héroes marginales cada vez más crueles, con argumentos cada vez de mayor violencia, de ahí tal vez el culto que suscita entre los jóvenes.

La ciudad de estos relatos, como Nueva York, se pudre en su vorágine de violencia. Acaso ésta sea la «poesía de lo sórdido» que busca la nueva novela policíaca. Por desgracia, la violencia ya no es un pretexto narrativo, como en las novelas de corsarios, sino una realidad vulgar y anodina, casi una estampa costumbrista. Algunas de estas obras parecen buscar una manera distinta de enfocar el problema, aun sabiendo que se tiene perdida de antemano la batalla. En los tiempos heroicos de los mitos y los cuentos de hadas, había siempre alguien – un mago, un rey – que le indicaba al héroe lo que tenía que



hacer y por que debía hacerlo. Hoy los que rastrean en la basura, están huérfanos, solos, movidos por su instinto, en un desamparo que recuerda demasiado la situación actual de muchos jóvenes y niños.

No nos engañemos. Asumir estas contradicciones sin ningún complejo, y «juzgar a simular y resolver los conflictos de la vida» es la gran aportación de la novela policíaca al joven. Por descontado, es un aprendizaje vicario, mediado, que a veces distorsiona mucho lo que es la realidad, pero que también enseña mucho, y, en esa medida, viene a ser un componente del «currículum paralelo» que forma a los jóvenes, queramos o no. Citemos un caso. La ciencia-ficción que leen o que consumen por vídeo les enseña que estamos ante la cultura del cambio tecnológico a gran escala, lo mismo pasa con las intrigas policíacas como aprendizaje social del vivir día a día y sus peligros, una nueva fórmula de «iniciación» al mundo de los adultos". Sólo me queda añadir que desearía que algún escritor de nuestra época recogiera la invitación de E. SABATO de hacer con la novela policíaca moderna lo que Cervantes hiciera con la novela de caballerías al escribir el Quijote; a lo mejor así conseguiríamos reconducir, en buena medida, los contravalores en valores y, en fin, el escepticismo en esperanza.

## 6. Literatura tradicional/infantil y nuevas tecnologías

Alvin TOFFLER <sup>(2)</sup> popularizó la expresión «la Tercera Ola» para referirse a los grandes cambios culturales constitutivos de nuestra sociedad, concebidos a modo de olas sucesivas: la primera habría sido la agraria, la segunda, la industrial, y la tercera, nacida al final de la Segunda Guerra Mundial, se basaría en el conocimiento y habría dado lugar a lo que conocemos como «sociedad de la información».

Pues bien, la «palabra artística» (cf. I. LOTMAN) habría pasado también por fases análogas, con distintas «troquelaciones»,

desde la poética de tradición oral a la poética de la escritura. De hecho, ya la escritura supuso en su día una de las revoluciones tecnológicas más profundas, interiorizada hasta el punto de no nos damos cuenta de que también fue en sus orígenes una tecnología externa.

En efecto, el proceso de adaptar nuestra forma de procesar la información al modo de alfabeto vocálico y fonético de los griegos ((cf. ONG, PISCITELLI, etc) ha condicionado también nuestra idea de conocimiento, de percepción, por ejemplo, haciendo de la **linealidad** la manera única de recorrer el texto.

Por ello mismo Alejandro Piscitelli <sup>(3)</sup> da en el clavo cuando afirma que la forma de percibir la Internet se acerca más a lo que él llama «**ideografía dinámica**» que a la secuencia de párrafos, páginas, etc. con que leemos un texto escrito. O sea, la lectura **hipertextual** se parece más a cuando vemos un diagrama o un mapa de conceptos, los flujos de información de información que se establecen son distintos y mucho más versátiles. Por ejemplo, el texto electrónico es por naturaleza inestable, y esto, curiosamente, nos conecta la palabra de la tercera ola con la palabra primitiva: el texto vive en sus variantes, en su reelaboración, en su – con terminología actualizada – «interactividad».

En consecuencia, lo que llamamos la **lectura digital** o el **e-reader** (el lector virtual) no es un simple «fleco» más de las posibilidades comunicativas sino que suponen un «vuelco» profundo de todo el sistema que va más allá de temas puntuales como la presencia creciente de bibliotecas virtuales o del mundo de la edición digital, las leyendas urbanas en la red, etc.

Por otra parte, todos sabemos que la literatura tradicional está muy vinculada a la literatura infantil, ésta es una cuestión ampliamente debatida en la literatura crítica que no vamos a debatir aquí. Sí nos interesa, en cambio, los cambios que están acarreado las Nuevas Tecnologías y, en concreto, Internet, que repercutirán en la literatura tradicional y, por

ende, en la literatura infantil. Si tuviéramos que explicar las posibilidades de la Red con una analogía usaríamos, como hace la profesora G. GARCÍA RIVERA <sup>(4)</sup>, la imagen del *laberinto*. En efecto, sus posibilidades son tan abiertas como las de un laberinto lleno de posibles itinerarios y ramificaciones de lugares que surgen y otros que desaparecen, de espacios de información personal, institucional, etc.

Cuando se habla de este tema, parece de antemano que estamos contraponiendo la visión del folklore como oralidad «pura», tradiciones populares «en estado auténtico», en contacto con las gentes sencillas y la naturaleza, al mundo artificial y sofisticado de la Red. Pero esto no es verdad. Primero, porque esta visión de la tradición como la sabiduría popular vinculada a los más humildes y ligada a los temas y leyendas más llenas de misterio o pintoresca, es más bien romántica que real. La tradición, como **memoria viva de la comunidad**, según Lotman, no sólo está en una clase de informantes, ni se refiere sólo a un pasado preindustrial, tal como se demuestra a partir de las llamadas «leyendas urbanas», de las que tanto eco se hacen series televisivas como «Expedientes X», «Embrujadas»...

Además, y esto es muy importante decirlo, las posibles manipulaciones de la tradición no han venido sólo del mundo audiovisual y tecnológico que nos ha tocado vivir. El profesor **Singer**, de la Universidad de Michigan, hace un juego de palabras entre *folk* y *fake* para indicarnos que ya desde antiguo el folklore verbal, los cuentos, canciones o leyendas, se han venido presentando en forma de «fakelore», de falsificación.

Por ejemplo, ha sido frecuente la presentación de material escrito por autores profesionales como si fuera la reproducción auténtica de las tradiciones orales de comunidades étnicas e históricas. En Europa un caso muy famoso fue lo que se conoció como «**ossianismo**», que de hecho logró engañar a casi todo el mundo y presentar como folkórico algo que no lo era. En el caso de Extremadura Marciano de Hervás <sup>(5)</sup> ha demostrado cómo

una parte considerable de las supuestas tradiciones locales de Hervás han sido eso, *falsificación* de leyendas.

Otro caso de desvirtuación del folklore ha sido su adaptación a modas literarias, estéticas o pedagógica y morales. Este «folk procesado» no empieza desde luego con la producción de Walt Disney «Pocahontas» sino que en gran medida está en **Perrault**, **Mme. de Beaumont** y otros autores cortesanos franceses cuando adaptan o «tuercen» cuentos folklóricos como «La Bella y la Bestia» en dirección hacia tesis, moralejas o enfoques ajenos desde luego a la tradición.

En cierto modo, la figura del **recopilador** ha impedido a menudo que el **informante** apareciera en su integridad, al filtrar él el testimonio que se le daba, y de él apenas si tenemos unas referencias mínimas. El recopilador o folklorista, al hacer él la selección, imponía un criterio ajeno a la realidad muchas veces, pues hoy sabemos por folkloristas como **Linda DEGH** que lo real es que existan unos muy escasos «especialistas de la tradición oral» y que éstos además dominen ciertos tipos de repertorios, pero no otros. Quiero decir que lo normal era que estas personas, por sus facultades y por sus propias experiencias, conociesen por ejemplo romances, coplas, canciones infantiles, etc., por ejemplo, aquellas personas con «mayor oído» o inclinación hacia lo lírico.

En cambio, en otros informantes encontramos una gran habilidad para recordar todo tipo de cuentos, leyendas, anécdotas, refranes, es decir, pueden tener otro tipo de repertorio. Luego lo importante no es conocer aisladamente los cuentos o las nanas, por citar dos ejemplos, sino conocer un variado haz de informantes, que además estén relacionados con ocupaciones específicas, como labriegos, pastores, cazadores, etc. ya que, como sabemos, en torno a estas ocupaciones se genera un tipo de tradiciones distintas y singulares.

En este contexto, el papel de las *Nuevas Tecnologías* supone una oportunidad única de rescatar, gracias a estas nuevas herramientas, toda esta riqueza cultural, que no debe reducirse

al concepto de folklore o de patrimonio oral, ya que la diversidad cultural está permitiendo multitud de formas de expresión y de canales de comunicación que desbordan el concepto tradicional de folklore o el de patrimonio como acervo de bienes culturales reconocidos como tales. De hecho, Internet ha supuesto lo que McLuhan predijo acerca de los medios tecnológicos en general como «extensión de los sentidos del hombre», pues si la televisión o la radio son como prolongaciones de la vista o el oído, Internet es como ese *aleph* de **BORGES** o esa bola mágica de cristal que nos permite ver lo que pasa casi en cualquier punto de nuestro universo físico y cultural. En palabras de S. CISLER / [2] (6):

Marshal McLuhan viewed new technologies as extensions of humanity, and he viewed them optimistically. Sven Birkerts, a writer and critic, believes the new technologies are corrosive and are harmful to cultures and institutions. He was worried about the printed word. This week we have discussed the spoken word, and some are worried that is a tradition that is being corroded by the Internet.

*Corrosive: a term that is very descriptive and usually negative... Some people see the Internet as corrosive to local cultures, much in the same way as the international financial network flows can undermine local currencies. Many a scholarly paper has debated the effects of the radio, television, and telephone on language, local traditions, and customs. The U.S. entertainment industry is viewed by some as having a corrosive effect on local cultures. But what about the Internet?*

En efecto, Internet es visto como algo contranatural o incluso «corrosivo» de cara a las culturas locales, cuando la realidad es que ofrece multitud de posibilidades y herramientas, como nunca pudo soñar ningún folklorista. Sigamos, pues, la exposición del profesor CISLER en relación a las distintas áreas de trabajo sobre las que puede actuar Internet:

1. Preservación de las tradiciones
2. Historia oral

3. Radio
4. Cuentacuentos
5. Medios Electrónicos (Cibercuentos)
6. Juegos Poéticos
7. Colaboraciones y Asociaciones

La *Preservación* de las Tradiciones es un campo donde Internet actúa ya. Así, tenemos el caso de [ougar.ucdavis.edu/nas/terralin/resources.html](http://ougar.ucdavis.edu/nas/terralin/resources.html) es uno de los muchos programas comprometido con salvaguardar la diversidad lingüística. Cisler cita el caso de Hawai como paradigma de las actuaciones en este nivel, en un proceso que involucra no sólo a expertos sino a la escuela (en el punto 4 veremos adaptaciones similares extremeñas *ad hoc*):

They have involved the local experts (elders and academic) by convening them twice a year to deliberate about new translations into Hawaiian (mouse, download, browser). It is an excellent example of how the Internet and computer technology is used to reinforce an innovative yet traditional program in the educational system. On standard tests the children do better in English than the mainstream students from the state school system, so they are not being isolated from the dominant language of commerce and higher education.

La *Historia Oral*, en su más amplio sentido, es decir no sólo como forma de transmitir cuentos y leyendas sino como recuento de las tradiciones de una comunidad, también está viviendo un auge a través de Internet. Así, [www.h-net.msu.edu/~oralhist/](http://www.h-net.msu.edu/~oralhist/) [net.msu.edu/~oralhist](http://net.msu.edu/~oralhist) es una lista de correo que forma de un proyecto más amplio de Humanidades, *H-Net Humanities & Social Sciences On Line*, que trata de aprovechar los recursos de la Red.

Los **Archivos Orales** de carácter nacional existen ya en diversidad de países, como México o Singapur, y gracias a ella

se disponen de multitud de registros sonoros de todas clases, que se pueden consultar en audio pero cuyas transcripciones a veces también están en microfichas. Cisler también pone como ejemplo la Biblioteca del Congreso, cuyo proyecto *The U.S. Library of Congress' American Memory* tiene «many collections of sounds, photographs, and transcripts including hundreds of interviews carried out during the economic depression in the 1930's by the Federal Writers Project». Sus herramientas son muy versátiles, y también dispone de otras colecciones: Berkeley, California en los años 60, etc. En el caso extremeño, no existe una fonoteca de narraciones tradicionales que pueda catalogarse como un verdadero archivo ad hoc, aunque sí colecciones particulares, fruto de trabajos de campo.

Otros recursos no menos potentes son la **Radio** o los **Cuentacuentos** en red, por su capacidad de actuar *on-line*. Ciertamente, el ámbito del cuentacuentos es convencionalmente un ámbito reducido y familiar, pero la red ha desbordado todas las formas tradiciones de comunicación, y Cisler cita el caso de cuentacuentos tradicionales indios que usan Internet de forma alternativa: «*Indigenous people have had a long tradition of storytelling, and it continues on the Internet. It is a blend of self-expression and a desire to assert cultural identity in another realm besides dance, art, religion, and traditional knowledge*». En el caso de Extremadura, la radio se ha usado esporádicamente para estos usos, falta en todo caso, por ejemplo, un trabajo de recuperación y catalogación de archivos tan importantes como los que tiene RNE en Cáceres.

Los **Medios Electrónicos**, aplicados a este campo, han originado una nueva forma de expresión que transmite las narraciones populares, y que podemos llamar cibercuentos, ciberautores o ciberhistorias, y que es muy popular en Estados Unidos gracias a las páginas webs personales (la gente cuenta su propia historia, a veces como si se tratase de un álbum familiar, son famosas las *family* creadas por Dana Atchley). Para el contexto extremeño, véanse las herramientas descritas en el

punto 4. En todo caso, el fundamento de este medio expresión, el *digital storytelling*, es descrito así por Cisler:

Digital storytelling is a combination of traditional storytelling techniques, sometimes combined with live performance techniques, and with the use of multi-media to provide sound and video to supplement the spoken word. In some creations, everything is online, and the listener or computer user, explores in a non-linear fashion the mix of narrative, photographs, video clips, and sound archives. The act of creating this can be a single artist working with her computer equipment and memories, or it can be collaborative.

*In the Digital Clubhouse in Sunnyvale, California, the members learn to use computers, scanner, and recording devices to tell a short story that is important to them or their organization. The process has been life-changing for some participants. The acquisition and application of new skills to reach an immediate goal has given a sense of control and power to older people, individuals who have felt isolated, and handicapped children. This public access center is also working with the local public library. A critical part of the digital storytelling process is not putting the stories on the Web. They are too large for most people to access, but the creators gather at the clubhouse for afternoons and evenings of storytelling and sharing by making use of the facilities which include high end workstations, projection screens, comfortable furniture, and a helpful staff. The Internet is used to gather information, publicize the events, and link up Clubhouses into a growing network.*

En una línea similar a los juegos poéticos que HUIZINGA describiera en su *Homo ludens*, las competiciones poéticas de Internet sirven para intercambiar todo tipo de elaboraciones poéticas, sin los canales propios que tiene la poesía académica. Cisler los describe como «Poetry Slams», cuyo origen en Estados Unidos remonta a un hecho puntual: «*In addition to publicizing traditional poetry (readings, publications, and the poets themselves) in E-poets.net, another Chicago-based phenomenon, poetry slams, have grown from a casual contest between poets in a bar to*



*international competitions with teams from different cities, vying for prizes and audience approval. A poetry slam is scored by a few members of the audience, and each performance, about three minutes long, is scored between 1 and 10».* Concluye explicando que la audiencia se animó a tomar parte, de forma interactiva. No es algo que se haya explotado en Extremadura, por diferencias claras del contexto cultural.

Finalmente, las colaboraciones y asociaciones abundan en el contexto de Internet, a través de recursos como las listas de discusión. Un ejemplo importante es Memoria, Memoria, un foro de discusión para los interesados en el tema de los mitos y leyendas del ámbito hispánico. Es parte del proyecto impulsado por Alejandro González desde su CocoWeb, la página de los espantos populares

Como conclusión preliminar, es bueno subrayar que Internet, en la medida en que nos ayuda a conocernos mejor, combate el etnocentrismo o *monoculturalismo*, que tanto fomenta la industria cultural (tanto libros como media, el caso de *Walt Disney*), y que ha convertido los cuentos tradicionales en objetos descontextualizados, privados de todo su misterio y simbolismos y «descafeinados» para adaptarse a los gustos del mercado.

Por el contrario, la universalidad de Internet ayuda a comprender la textura **multicultural** de la literatura tradicional, y, por lo mismo, se diferencia de este tipo de libros de cuentos de las grandes superficies, que se presentan como sucedáneos de la tradición oral, como supuestas leyendas o tradiciones de tal o cual localidad o región. La materia publicada, aunque finge derivar desde la particular cultura popular, se escribe desde luego para apelar al gusto y deseos de editores, promovedores, y lectores, en vez de reflejar las sensibilidades y tradiciones de la verdadera cultura popular, y esto es otro caso flagrante de lo que **Singer** llama «**fakelore**» o folklore postizo, falsificado (7). Más adelante, a propósito de las leyendas, abundaremos sobre este asunto.

En cambio, la red, como la expresión artística, no es de nadie, no es privativa de nadie: todos, con un mínimo soporte técnico, pueden navegar y, en esa medida, dar su testimonio, restituir su tradición actualizando el lema de **Walter BENJAMIN**: «la tradición es la experiencia que corre de boca en boca» (aquí, de pantalla en pantalla), y en esa interacción múltiple –aunque también con posibilidades de fraude– está la garantía de que la voz polifónica de las tradiciones se hará presente, aunque sólo sea porque en la red se reúnen cada vez más toda clase de personas, y, como con los *cuentacuentos* antiguos cuando se equivocaban, siempre es posible que alguien «cuente su versión».

En suma, el recopilador tradicional sólo tenía el texto recogido como referente; ahora es posible incorporar con los multimedia elementos adicionales de todo tipo. ¿Es la **digitalización** un nuevo horizonte en la recogida y puesta a disposición del usuario del material folklórico? Creemos que sí, pero sólo el tiempo nos dirá qué da de sí este ciberespacio aplicado al folklore, si bien, desde la Scherezade cuentacuentos de las *1001 noches* al «escribidor de historias» de Vargas Llosa, lo importante será que lo que se cuente cumpla la función de desarrollar el **imaginario** y la creatividad de las personas, y en eso los nuevos medios también pueden aportar mucho. Por tanto, sería absurdo que la literatura tradicional y, en lo que le toca, la literatura infantil, se cerrasen a tales oportunidades.

Así pues, hemos de hacer nuestras las palabras de Dolores **González Gil** en el sentido de la necesidad de integrar la vieja poética de tradición oral en los nuevos soportes y lenguajes, y de acompañar todo ello con un trabajo multidisciplinar:

El gran cambio pide nuevos enfoques, para entender la esencia de lo folclórico y acudir a su carácter funcional e intrínsecamente estético y dinámico, concebido no como reliquia que es posible desechar o hay que guardar con supersticiosa reverencia inconsciente, sino como energía que hay que rehabilitar

y recrear, porque siempre existió en el ser humano la necesidad de cantar, contar, jugar, bailar, celebrar, como el único y armónico modo de establecer relaciones humanas y humanizantes, siempre dentro del contexto y la situación de su punto de referencia concreto.

El folclore, como nos enseña un Propp bien leído, se desarrolla cambiando, las Transformaciones y los estudios básicos del folclore, realizados en equipos multiculturales y multidisciplinarios es el único método de abordar un patrimonio de la humanidad hecho de gestos y sonidos, que se aglutinan en el almacén complejo y determinante.

## 7. Literatura infantil y valores emergentes: ¿Buenos o malos ejemplos?

El cinismo de *South Park* por ejemplo es lo contrario del tono dulzón de los cuentos de hadas y desde luego del escritor cuentos infantiles, que procura siempre intentar resaltar buenos valores en sus personajes e historias. Quizás lo que pasa es que escribir sobre niños buenos y honestos, o niños que terminan aprendiendo una buena lección de vida, ya no se adapte las nuevas necesidades del s. XXI, y a lo mejor hay que escribir sobre niños malos que disfrutan siendo malos.

Citémos como prototipo la novela «Artemis Fowl» del irlandés Eoin COLFER, que se ha convertido en el nuevo éxito de la literatura fantástica-infantil. En el libro se presenta a un niño de 12 años llamado Artemis Fowl, que es un genio del crimen, criminal, egoísta y anda armado. Roba, intenta eliminar duendes, hadas, posee armamento y muestra una fría y calculadora mentalidad para planear sus crímenes. Claro, todo envuelto en un ambiente de magia y fantasía, a mitad de camino entre Harry Potter y Tolkien. En todo caso, las diferencias entre Potter y Fowl son significativas. Mientras que los magos como Harry habitan en la superficie, los de Artemio

Fowl se hallan en el subsuelo y están armados hasta los dientes.

Se da, pues, la **fascinación por el antihéroe**, por el «lado oscuro», eso no es algo, por otro lado, que sólo quepa achacar a la voracidad del mercado y las modas. También es algo que el propio DUMEZIL hablaba al tratar los pecados del héroe, la soberbia, etc. De todos modos, la literatura infantil y juvenil parece sufrir más que nadie la ley del péndulo, y de los héroes almibarados se pasa a estos otros anti-modelos. De todos modos, también es propio del folklore la coincidentia oppositorum, el buscar síntesis entre los contrarios, día y noche, bien y mal, bello y feo, que en el cuento popular aparecen como parejas irreconciliables, pero que ya en la literatura infantil y juvenil actual, lo de Scherk y otros monstruos amables.

*Además, en Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, de Carlos Collodi, utiliza ya la fórmula del niño malo, puesto que en original (no en la adaptación dulcificada de Disney) Pinocho era de hecho un niño mucho más travieso. Sin embargo, está lo pedagógico, pues de hecho, Collodi lo tenía muy claro en cuanto hacer de las letras un medio para educar y crear conciencia entre sus lectores.*

Y Fernando **Savater** tiene un libro ejemplar, *Malos y malditos*, donde repasa todos esos *contrapersonajes*, lo que en cine llamaríamos actores secundarios o malos de la película, pero que le produce más simpatía que el protagonista. Por ejemplo, trata de Gollum, Frankenstein (el monstruo), Moriarty o los velocirraptores de Parque Jurásico.

En todo caso, es diferente cuando un adulto lee cuentos de niños malos, se supone que está formado, a un niño leyendo cuentos de niños malos (recuérdese el último caso en Argentina de un adolescente que entró en el Instituto y mató a varios compañeros). Así, para algunas culturas, en la medida en que se trata de un mundo mágico al margen de cualquier

mención al cristianismo, Harry Potter es el *Anticristo*. Es cuestión de valores, lo cual nos lleva a este nuevo marco de la sociedad **multicultural y multimediática**. La otra lectura, *menos pesimista*, es la hace Tania **Rosing**: la lectura plurisignificativa y multimedial llevará a la tolerancia, al conocimiento mutuo.

Para finalizar, tiene razón A. **Manguel** cuando dice que la lectura digital, la lectura en pantalla ya no es casi lectura. Porque la navegación hipertextual se acercaría más a lo Kristeva llamaba paragrama o escritura crucigramática, podemos y debemos leer no de izquierda a derecha y de arriba abajo sino en todas direcciones, y no sólo la letra de tamaño doce, sino con cualquier recurso tipográfico, por ejemplo letras gigantes que nos lleva a otros textos, y no sólo debemos leer textos sino que en una pantalla de INTERNET podemos ir de la lectura a oír o ver cosas más o menos relacionadas con dicho texto. En suma: *el jardín de senderos que se bifurcan*.

Son reconocibles, en suma, los **símbolos de integración de los niveles cósmicos**: en el folklore, la montaña, por ejemplo. Los *axis mundi*, los ejes del mundo, como esos palos cósmicos en torno a los cuales danzaban los aztecas, y que religa los tres niveles, y que por cierto es lo mismo que el árbol por el que trepa Jack el de la mata de guisantes mágicos. *Religar los niveles supone adiestrar al lector en una lectura rica, connotativa, simbólica* (cf. L. Sánchez Corral).

El micro-macrocosmos de la literatura infantil y juvenil nos lleva a laberinto de posibilidades creativas pero también de decisiones u opciones de índole ética. Éste es, como diría **Dennet**, el reto de nuestra sociedad para el s. XXI, no qué modelo o modelos imponemos, sino como desarrollamos la inteligencia y la creatividad para que nuestros lectores futuros sean lectores expertos y capaces de tomar las mejores opciones en este laberinto de la aldea global, y la literatura infantil y juvenil no sólo como arte sino como experiencia vicaria (**Bettleheim**), les va a ayudar y mucho. Para ello es importante que,

al menos, les tutelemos en todos los procesos de lectura, desde los simples a la lectura plenamente estética.

## Bibliografía

1. CERRILLO, P. y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.). (1995). *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*, Universidad de Castilla-La Mancha,
2. GARCÍA RIVERA, G. (1995). *Didáctica de la literatura para la enseñanza Primaria y Secundaria*. Madrid: Akal.
3. – (1997), «Las leyendas y los cuentos: actividades y propuestas de creatividad», en *Cuentos y leyendas de España y Portugal*, Junta de Extremadura.
4. HELD, J (1987). *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*, traducción María Teresa Brutocao, Nicolás Luis Fabiani. Barcelona: Paidós.
5. NOBILE, A (1992). *Literatura infantil y juvenil: La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*, Madrid: Morata.
6. PASTORIZA ETCHEBARNE, Dora. (1962). *El cuento en la literatura infantil: ensayo* Buenos Aires: Kapelusz,
7. SAVATER, Fernando. (1986). *La infancia recuperada*, Madrid: Alianza,
8. TAMES, R. L. (1985). *Introducción a la literatura infantil*. Santander: Universidad, Escuela Universitaria del Profesorado de EGB: Instituto de Ciencias de la Educación.

## Notas

(<sup>1</sup>) GARCÍA RIVERA, G.: (1999): «El currículum integral en la enseñanza de la literatura», en *Actas V Congreso Internacional de Didáctica da Língua e da Literatura*, Universidade de Coimbra (en prensa).

(<sup>2</sup>) TOFFLER, Alvin (1980): *La Tercera Ola*, Orbis, Barcelona.

(<sup>3</sup>) PISCITELLI, Alejandro (1995): *Ciberculturas*. En la era de las máquinas inteligentes. Paidós.

(<sup>4</sup>) GARCÍA RIVERA, G. (1998): «El currículum integral en la enseñanza de la literatura» en *Actas Del V Congreso Internacional de Didáctica da Língua e da Literatura*, Universidade de Coimbra

(<sup>5</sup>) DE HERVÁS, Marciano (1997): «La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás», en RDTP, Tomo LII, p. 177-203. y Es una completa y rigurosa revisión de las falsificaciones e invenciones de leyendas de tema judío, desde el topónimo de Hervás hasta diversas tradiciones utilizadas a la ligera por divulgadores, como García Atienza o Sendín Blázquez, o eruditos locales, calificándolos de «imaginativos recreadores» de la tradición. Por ejemplo, revela las falsas leyendas del crimen de la Fuente Chiquita y de la Maruja, la Judía Errante, entre otras. Llega a la conclusión de que las leyendas judeohervasenses surgieron en las postrimerías del s. XIX, asentadas sobre una serie de infundios histórico, que difunden ciertos estudiosos locales y luego amplifica la inventiva popular, conforme a unos estereotipos románticos

(<sup>6</sup>) CISLER, S. (1999): Preserving and stimulating oral tradition using the Internet. Comunicación presentada dentro de la International Conference on «Collection and Safeguarding the Oral Tradition», a Satellite Meeting of The 65th IFLA Council and General Conference August 16-19, 1999, Khon Kaen. Local organization provided by Mahasarakham University, Maha Sarakham, Thailand

(<sup>7</sup>) SINGER, Eliot. 1988. **Paul Bunyan and Hiawatha**. En *A Michigan Folklife Reader*, edited by C. K. Dewhurst and Y. Lockwood. East Lansing: Michigan State University Press. Véase, para el caso de Extremadura, lo dicho en la nota 4.